

PINTANDO O BRASIL: artes plásticas e construção da identidade nacional (1816-1922)

Giselle Martins Venâncio
Doutora em História – UFRJ e Pós-doutora pela UFMG

RESUMO: É hoje praticamente consensual a idéia de que é a prática de tombamento e preservação de bens culturais o que permite a construção da identidade nacional. Assim sendo, o presente texto busca investigar formas plásticas - particularmente a chamada arte do barroco mineiro, as pinturas históricas do século XIX e o modernismo – que, preservados em museus, tombados em seus locais de origem ou reproduzidos em livros e/ou obras didáticas, contribuíram para plasmar imagens de uma memória nacional e para a consolidação da idéia de nação no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: nação - Brasil, identidade nacional, artes plástica – Brasil.

ABSTRACT: Nowadays, it's almost consensual that it's by preserving cultural goods that a country can build its national identity. Therefore, this paper intends to investigate the plastic formats - particularly the so called Brazil's Minas Gerais "barroco" art, the historical paintings from the XIX century, and the modernism - which, preserved in museums, kept in its original places, or reproduced in books and/or school books, have contributed to build images of a national memory and to consolidate the idea of nation in Brazil.

KEYWORDS: Brazil – nation, national identity, plastic arts – Brazil.

1) Imaginando a nação:

Por trás de uma nação há pouco mais que um relato de origem, a história imaginada de uma comunidade nacional, e a pintura de história o que faz é dar imagens a esse relato até torná-lo real.

(Tomás Perez Vejo)

Uma das mais constantes características da literatura historiográfica que trata da idéia de nação é a sua dificuldade em definir este conceito. Todos os autores e correntes historiográficas que buscaram compreendê-lo se depararam com múltiplas possibilidades de definição e com os obstáculos postos por esta complexidade. Este problema tornou-se um

pouco menor quando os historiadores passaram a encarar a idéia de nação não a partir de uma definição essencialista, mas sim tomando por base o imaginário da nação (ANDERSON, 1989), ou, em outras palavras, por meio da análise das representações do imaginário coletivo que fazem com que um certo grupo de indivíduos se sinta membro de uma nação determinada (VEJO, 1999:142). A pergunta que passou a nortear os trabalhos dos historiadores foi elaborada de outra maneira. A questão não era mais saber se uma determinada coletividade era uma nação, mas sim quais os mecanismos que levavam, em um determinado meio social, uma coletividade a ver-se como uma nação, isto é, como esta nação se construía no imaginário desta coletividade (VEJO, 2005:52). Esse caráter imaginário da idéia de nação e sua capacidade para influenciar o comportamento dos indivíduos, entretanto, não estariam vinculadas a uma realidade objetiva, mas sim ao grau de consenso social em torno de suas representações simbólicas (VEJO, 1999:144). Dito de outro modo, as nações se inventam. O termo invenção não se associa aqui a uma idéia de falseamento da realidade, opondo-se a uma identidade tida como natural. Parte-se do pressuposto de que todas as identidades são inventadas, construídas, e essas invenções não se elaboram somente a partir de decretos ou normas políticas, mas sim por meio de valores simbólicos e culturais. Assim, são os costumes, a literatura e as artes que expressam a nação e que a constroem no imaginário coletivo. Portanto, ao se buscar rastrear o processo de invenção nacional, são esses os objetos que devem ser investigados (VEJO, 1999:144).

No Brasil, o processo de invenção/construção da nação teve início nas primeiras décadas do século XIX. Romper com a situação colonial e estabelecer uma identidade distinta da do colonizador foi uma importante ação a que se dedicaram os homens daquele período. Era preciso criar uma identidade brasileira. Era necessário descobrir ou estabelecer hábitos, costumes, expressões artísticas e narrativas, uma história e uma mitologia de heróis nacionais que distinguissem o brasileiro do colonizador português forjando uma

identidade nacional positiva e diversa capaz de plasmar o consenso social. Se a nação é resultado de uma genealogia histórica, urgia estabelecê-la, elegendo na sucessão das nações possíveis, a invenção ideal².

Este foi o objetivo dos homens que compuseram o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838, que buscavam a partir da redação de narrativas históricas e da guarda de documentos, inventar o Brasil, fundando a nação (GUIMARÃES, 1988). Foi esse também o alvo dos diversos institutos históricos provinciais que, ao desvendar os aspectos históricos de suas respectivas regiões, buscavam contribuir para a invenção de uma identidade nacional. Guardavam documentos, registravam acontecimentos, escreviam narrativas. Estes registros davam forma à história elaborando escriturariamente o que era a nação. Mas para a fundação da nação era preciso criar também uma memória nacional. E, segundo Manoel Salgado, *se o passado como História ficou prisioneiro por longo tempo dos registros escritos, o passado na sua forma de memória parece nunca ter abandonado o recurso à imagem como procedimento legítimo e até mesmo aconselhável para a melhor consecução dos objetivos pretendidos* (GUIMARÃES, 2002:73). Assim, as imagens foram o principal meio de elaboração de uma memória coletiva para a construção de um imaginário social nacional. Considerando-se que o imaginário se constitui, prioritariamente, com imagens mentais plasmadas mediante representações visuais (VEJO, 2005: 51), ganham destaque em nossa abordagem sobre a construção da nação brasileira, as imagens pictóricas e iconográficas que foram eleitas para serem guardadas e preservadas e que contribuíram para moldar uma idéia de nação, entre tantas outras possíveis, no Brasil, ao longo do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

² Segundo Tomás Perez Vejo, *a nação é uma genealogia histórica eleita (...). A história é o relato de uma sucessão de nações possíveis sacrificadas pelo enaltecimento das existentes (...) todos somos descendentes de um universo de passados, povos e culturas que se cruzam e se mesclam. O que faz todo nacionalismo é eleger um em detrimento dos outros.* (VEJO, 2005: 56)

2. A nação imaginada ou a nação em imagens:

É bastante conhecido o fato de que as primeiras imagens sobre o Brasil foram produzidas pelo olhar estrangeiro de viajantes, cronistas e artistas que elaboraram descrições e paisagens desta terra. Essa visão construída pelos “de fora” em grande medida condicionou nosso próprio olhar, fazendo com que nosso imaginário se povoasse de cenas da vida nos trópicos herdadas dessas descrições (KURY e SÁ, 1999:23). Isso explica, em larga medida, o fato de que, embora possuísse traços próprios, a produção artística brasileira do século XIX, guardasse referências de exotismo e de tropicalidade herdadas de períodos anteriores: aves multicoloridas, flores e animais exóticos e a palmeira imperial, que ainda que não seja originária da América do Sul, tornou-se uma espécie de ícone do Brasil (KURY e SÁ, 1999: 23-24).

Esta característica fundante da arte brasileira manteve-se mesmo no momento em que os artistas buscaram caracterizar e materializar a jovem nação. Talvez porque o ensino das artes plásticas, na recém nascida nação brasileira tenha se mantido durante longo tempo, nas mãos de mestres estrangeiros que para cá migraram nas diversas missões artísticas organizadas no século XIX.

Em 1816, antes mesmo da independência, a missão artística francesa viria inaugurar, na ainda colônia portuguesa, o ensino artístico em moldes formais. Estruturada nos preceitos básicos do neoclassicismo, a Academia Imperial de Belas Artes, organizada por essa missão, buscava divulgar as noções de arte como a representação do belo ideal, a valorização do desenho como estruturação básica da obra de arte e a preferência por algumas técnicas específicas como a pintura a óleo, ou de alguns materiais como o mármore ou o bronze para as esculturas (PEREIRA, s.d. :45).

Dentre os gêneros que se cultivava na Academia, a pintura histórica era a que desfrutava de maior prestígio. Sabendo-se que o pintor de história é um criador de imagens que veiculam a memória nacional, o fato de se prestigiar a pintura histórica na Academia de

Belas Artes nos faz crer que a idéia de fundação da nação brasileira começa a se esboçar no momento da vinda da família real para o Brasil³. Aliás, é mesmo essa idéia que Debret, um dos principais nomes da missão artística francesa, explicita em sua *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Segundo ele, a fundação da nação brasileira teria sido fruto *de um rei português que acordou o brasileiro depois de três séculos de apatia* (apud BORGES, 2006: 40), ou em outras palavras, a nação nasce da vinda da família real portuguesa para a sua colônia na América. Assim, é que, a partir dessa noção de invenção da nação pela ação dos mestres estrangeiros, coube aos alunos brasileiros representar em seus quadros aspectos da história que tivessem contribuído para uma situação de crescimento civilizacional. Essa espécie de *pedagogia civilizatória*⁴ deveria informar as obras produzidas contribuindo para a criação de um imaginário social no qual o Brasil civilizado aparecesse como resultado, principalmente, da ação dos colonizadores portugueses.

Como a Academia Imperial de Belas Artes, a despeito de todas as dificuldades enfrentadas no período de sua implantação, passou a exercer para o resto do país, um papel normativo, atraindo alunos de outras províncias, esta produção acadêmica de caráter neoclássico, foi a que obteve maior visibilidade no contexto da primeira metade do século XIX.

Em meados do século, a partir do momento em que D. Pedro II assumiu o poder, houve a retomada e o aprofundamento do projeto político que vinha se esboçando desde o início do século. Com o objetivo de contribuir para a consolidação da identidade nacional, a Academia de Belas Artes passou por reformas obedecendo a um projeto político bastante claro: criar os fundamentos culturais da nação, fundando símbolos nacionais e consolidando um verdadeiro imaginário para o país. Assim, neste momento, a imagem pública do Imperador passou a ser celebrada em inúmeros retratos e os grandes fatos da história

³ Segundo Vejo, *o nascimento da pintura histórica aparece associado em todos os países ao nascimento das Academias, portanto ao nascimento de uma arte oficial a serviço do Estado*. (Ver: VEJO, 1999: 148).

⁴ expressão utilizada por Maria Eliza Borges. Op cit, p. 50

presente e passada do país tornaram-se objetos de encomendas feitas pelo Estado. Estas encomendas, em geral, eram entregues a dois pintores que se consagraram neste período: Vitor Meireles e Pedro Américo (PEREIRA, s.d.:56).

A importância desses autores na criação de imagens que moldaram a visão dos brasileiros sobre a sua própria história é tanta que algumas das cenas criadas por eles parecem efetivamente se constituir, na visão da maior parte dos brasileiros escolarizados, na verdadeira imagem dos acontecimentos. Isso porque seus quadros são reproduzidos de maneira freqüente em livros e textos didáticos canonizando uma determinada imagem de eventos da história nacional. O quadro *Primeira missa no Brasil*, de 1861, de Vitor Meirelles, e *Independência ou morte*, de 1888, de Pedro Américo, - embora sejam considerados por alguns estudiosos como deturpações do gênero da pintura histórica por terem sido elaborados sem uma leitura rigorosa dos documentos históricos - tornaram-se, no imaginário coletivo, a representação plástica dos acontecimentos. Desse modo, é importante perceber de que forma se constituiu essa “ficção nacional” ou essa invenção da nacionalidade que as obras de Meirelles e Américo ajudaram a forjar.

Vitor Meirelles nasceu em Desterro, atual Florianópolis, e veio para o Rio de Janeiro para ingressar na Academia Imperial de Belas Artes. Nesta instituição, estudou com professores que tinham sido discípulos dos mestres pintores da missão artística francesa de quem receberam forte influência. Assim, a formação de Meirelles obedeceu a regras dos princípios artísticos neoclássicos. Nos anos 50 do século XIX, Vitor Meirelles recebeu um prêmio de viagem que lhe permitiu dirigir-se a Europa para estudar em Academias em Roma e em Paris. De lá, remeteu algumas obras ao Brasil, entre elas a *Primeira missa no Brasil*.

Nesta obra, a primeira missa aparece representada a partir da organização das personagens em formação circular em torno da cena principal. Embora esta cena não ocupe o primeiro plano, é este o ponto mais importante da tela, o centro da composição. A luz ilumina o segundo plano, onde está o altar, deixando na penumbra o primeiro plano onde

estão os índios. A paisagem não compõe apenas o fundo, chega até o primeiro plano envolvendo os personagens e participando ativamente da cena. Os diversos grupos sociais diferenciam-se não apenas pelas características físicas, mas também pelas atitudes: os portugueses estão ajoelhados e sérios, os índios conversam, sobem em árvores, estranham aquele acontecimento (CADORIN, :165-166).

Este quadro é considerado por alguns o precursor da grande pintura de caráter histórico no Brasil e ele valeu ao seu pintor o grau de cavaleiro Imperial da Ordem da Rosa e o cargo de professor honorário da Academia.

Como todo pintor de história, Meirelles sabia, ao elaborar seu quadro que uma das normas sagradas de desse gênero de pintura é a verossimilhança, ou melhor dizendo, a sugestão de que a cena reproduz de forma real os acontecimentos. Considerando-se que a linguagem pictórica não é atemporal, falar de verossimilhança na pintura histórica do século XIX significa referir-se aos padrões de representação em voga naquele momento por aqueles, que como Meirelles, formaram-se na Academia Imperial de Belas Artes e nas academias européias. Bem mais do que, condicionada por uma suposta realidade objetiva da cena retratada no quadro, a representação pictórica de Vitor Meirelles resulta das idéias em voga no tempo em que foi pintada (PESAVENTO, 2002).

Em primeiro lugar, é importante destacar o tamanho do quadro como uma característica importante do gênero de pinturas históricas. Segundo Jorge Coli, nas pinturas históricas as dimensões do quadro eram algo essencial, pois se considerava que apenas numa vasta tela poderia eclodir a grande obra (COLI, 1999:129). Além disso, embora se saiba que um quadro não possui apenas um único significado tendo uma característica polissêmica ou mais precisamente, devendo ser visto como um discurso complexo que informa várias coisas distintas e/ou complementares, uma primeira e até mesmo, se poderia dizer, superficial abordagem do quadro *A primeira missa no Brasil* nos conta, minimamente, que a nação se funda no momento em que portugueses chegam e instituem nos trópicos o

catolicismo. Dito de outra forma, a nação que se inventa no imaginário coletivo pelas imagens de Vitor Meirelles possui uma natureza exuberante, é católica e branca (COLI, 1999:131).

O pintor ainda ao longo da vida contribuiria muito para idéia da fundação da nação brasileira a partir da ação civilizatória, senão dos portugueses, pelo menos de uma monarquia de origem portuguesa. Assim que seus quadros *Combate naval do Riachuelo (1872)*, *Passagem de Humaitá (1868)*, e, particularmente, *Batalha dos Guararapes (1879)* reforçam a idéia de hierarquia social ganhando sempre os brancos os primeiros planos, e os negros e índios planos mais afastados e secundários. Esta última obra, que recria os momentos finais da guerra contra os holandeses, introduz um heroísmo nacional tão caro e necessário aos homens do fim dos anos 70 do século XIX – momento em que a obra foi pintada – que viviam ainda os reflexos e conseqüências da Guerra do Paraguai.

Considerando-se que os objetos culturais nos contam muito mais do momento que são elaborados do que dos temas que retratam, é que se pode analisar também a obra de Pedro Américo: *Independência ou morte*. Este quadro, pintado em 1888, momento de grave crise da monarquia brasileira, retrata um D. Pedro I heróico, destemido e a favor dos interesses dos brasileiros. Talvez esse quadro nos diga mais de 88 que de 22, especialmente, se considerarmos a idéia de nação que se pode depreender da representação pictórica. A monarquia de 88, cambaleante e fraca diante de tantos problemas políticos era, na visão de Américo, uma instituição de brava origem, de heróico passado e responsável pela fundação da nacionalidade brasileira. Embora talvez um pouco ingênua, esta interpretação possa em parte explicar que, ainda que a cena retratada tenha sido tantas vezes criticada em seus padrões de veracidade, este quadro seja insistentemente reproduzido, até os dias de hoje, em livros escolares. E, ainda, que a mensagem da fundação da nação brasileira como algo pacífico, sem derramamento de sangue, seja uma idéia tão cara a uma certa interpretação social do caráter nacional.

3. Outras imagens da nação ou uma outra nação imaginada:

Com o fim do Império e com o nascimento da República novas imagens passariam a plasmar a idéia de nação brasileira. Novo regime, nova genealogia histórica, nova mitologia de heróis nacionais.

É bem verdade que, desde os últimos anos do Império, quando a crise já parecia iminente, que alguns intelectuais vinham criticando as pinturas históricas brasileiras considerando que elas não eram representativas do espírito nacional. Em 1885, dirigindo-se ao pintor Vitor Meirelles, o escritor Felix Ferreira sugeria-lhe que lesse a primeira sentença dos inconfidentes para que produzisse uma pintura histórica distinta da que até então se realizava. Na opinião de Ferreira, era preciso rever o passado colonial brasileiro, para elaborar uma nova visualidade da nacionalidade brasileira (SALGUEIRO, 2002).

Esse conselho estava profundamente sintonizado com o anseio de mudança que vinha se esboçando no Brasil daqueles agitados anos 80 do XIX e acabou se concretizando nos primeiros anos da República. No plano específico das artes plásticas, os anos que vão dos anos 80 do XIX aos anos 10 do século XX, foram marcados por uma ânsia de atualização por parte dos artistas brasileiros que tentam absorver em suas obras aspectos dos diversos movimentos artísticos que haviam sido formulados na Europa ao longo do século XIX. O eclétismo invade a cena condicionando os principais aspectos de modernização das diversas cidades brasileiras do período e tornando-se ainda mais vigoroso na medida que o estilo neoclássico passava a ser diretamente relacionado à monarquia e a Pedro II.

Assim, com o novo regime estabelecido, em 1889, era preciso (re)fundar a nação, estabelecendo novos mitos de origem e novas genealogias de heróis nacionais. Porém, segundo José Murilo de Carvalho, *a luta em torno do mito de origem da República mostrou a dificuldade de construir um herói para o novo regime* (CARVALHO, 1990:55). Afinal o

movimento havia sido quase uma quartelada e a participação popular tinha sido bastante reduzida. Heróis nacionais devem responder a uma aspiração coletiva, devem, de algum modo, corresponder a um modelo coletivamente valorizado. Este era um problema a ser enfrentado. O regime republicano instalado sem a participação daqueles que deveriam ver-se como cidadãos precisava agora de símbolos que unificasse o povo em torno de um projeto nacional. Como nos ensina Peter Burke, *entre as gentes do povo (...) impressões físicas têm um impacto muito maior que a linguagem, que faz apelo ao intelecto e a razão* (BURKE, 1994), daí novamente ganharem importância as pinturas históricas no processo de criação de imagens que moldassem, na memória coletiva, a República recém-estabelecida.

O primeiro e mais óbvio candidato a herói nacional, naquele momento, foi segundo Carvalho, o marechal Deodoro da Fonseca. Henrique Bernardelli eternizou na memória popular a imagem deste “herói da República”, com a sua pintura *A proclamação da República (1890)*. Embora José Murilo de Carvalho argumente que Deodoro nem era republicano, nem possuía toda aquela galhardia, a concepção de Bernardelli é totalmente heróica e personalista. Em primeiríssimo plano o marechal ocupa quase toda a cena. Republicanos históricos, como Quintino Bocaiúva e Benjamin Constant, estão ao fundo, montados a cavalo (CARVALHO, 1990). Era Deodoro, sem dúvida, o grande herói daquela República que nascia. Logo, o quadro se transformou na versão oficial do episódio. Entretanto, como conta José Murilo, Deodoro era *militar demais para que pudesse ter penetração mais ampla. Nas lutas que envolveram o início da República, uma figura tão identificada com o Exército dividia tanto quanto unia* (CARVALHO, 1990:56).

Assim é que novos heróis foram ganhando espaço. O fim da monarquia permitia a elaboração de um novo olhar sobre movimentos e indivíduos que haviam se colocado, no período colonial, contra o poder do colonizador português. Desse modo, indivíduos como Tiradentes, foram perdendo o status de subversivo e ganhando a conotação de herói nacional. Sem os constrangimentos do Império, o ardor republicano passou a incentivar não

somente a recuperação de sua imagem, mas também de sua história e a sua transformação em mártir da república. Embora exista, ainda hoje, uma grande discussão historiográfica em torno da figura de Tiradentes, o que nos interessa pensar aqui é a idéia da construção do mito e a (re)fundação da memória nacional. E novamente neste caso, a criação de imagens pictóricas serviu a invenção da nação. Os quadros de Aurélio de Figueiredo, *Martírio de Tiradentes (1893)*, e o de Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado (1893)*, entre outros mecanismos, contribuíram para criar a imagem do verdadeiro herói nacional. No primeiro, Tiradentes é visto de baixo para cima, como um crucificado tendo aos pés um frade que lhe apresenta um crucifixo, e o carrasco da Capitania, joelho dobrado, cobrindo o rosto com a mão. O quadro de Pedro Américo mostra os pedaços do corpo de Tiradentes sobre o cadafalso, como se estivesse num altar. A cabeça, com longas barbas ruivas, está colocada em posição mais alta, tendo ao lado o crucifixo numa clara alusão à crucificação de Cristo. O forte apelo à simbologia cristã certamente explica a facilidade da transmissão da idéia de invenção do herói nacional (CARVALHO, 1990: 55-73). A mensagem, neste caso, era a de que a nação tinha se construído não mais de forma completamente pacífica, mas, ao contrário, ela havia tido os seus conflitos, suas lutas e os heróis que haviam se sacrificado por todos os brasileiros.

Oscilando entre a aceitação e a rejeição de teorias, métodos, técnicas e valores estrangeiros, os intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas redefiniam a fisionomia e a identidade nacional e buscavam estabelecer os critérios de uma produção artística que deveria estar em acordo com os interesses do que eles consideravam, em novos moldes, a nação⁵.

⁵ Não há muitos estudos sobre a arte brasileira na primeira República sob a ótica que vem sendo trabalhada neste ensaio. Um possível caminho para elucidar o processo de elaboração de imagens que plasmaram uma dada idéia de nação no Brasil neste período é sugerido por Eliana Dutra ao estudar o Almanaque Brasileiro Garnier. Diz a autora: *A preocupação com as artes, ao lado da língua e da literatura, como elementos constitutivos do empreendimento nacional, sempre esteve presente no Garnier (...). Tal como o ano literário e/ou bibliográfico, desde o seu primeiro número, o Almanaque abria espaço para o que chamavam de "Ano Artístico" (...). Ao governo da República é dado crédito de estar assegurando a cultura nacional e o progresso nas artes. Nomes como Elyseu Visconti, Rodolfo Bernardelli, Victor Meirelles, R. Amoedo, Belmiro de Almeida, Aurélio*

Mas talvez a maior polêmica, do período, em torno do que deveria ser compreendido como arte nacional tenha sido inaugurada por Monteiro Lobato ao escrever, no final dos anos 10, mais precisamente em 1917, uma dura crítica a exposição realizada por Anita Malfatti, que iniciava a sua produção artística. O artigo escrito por Lobato intitulado *A propósito da exposição Malfatti* e publicado no jornal *O Estado de São Paulo*⁶, levou seu autor a comprar uma enorme briga com os futuros modernistas paulistas. Lobato não criticava propriamente Anita, em quem ele reconhecia talento, mas a importação de modelos estéticos estrangeiros, no caso o expressionismo, em detrimento de uma arte genuinamente nacional (PASSIANI, 2003:33). Naquele momento, Lobato era um respeitado intelectual e a crítica a exposição pautava-se na forte influência que Anita Malfatti demonstrava possuir das novas linguagens abstratizantes européias. Ao comentar diretamente os trabalhos, embora reconhecesse uma certa independência e originalidade da artista, Lobato a acusava de submeter-se a um estilo artístico moderno de importação (MICELI, 2003:111).

Lobato não expressou essas idéias somente no texto de crítica a exposição de Anita, boa parte dos artigos que escreveu neste período, e que foram reunidos no livro *Idéias de Jeca Tatu*, em 1919, versava sobre artes plásticas e tratava da definição de um estilo “propriamente brasileiro” e a sua aversão a “estrangeirismos” (PASSIANI, 2003:55). Nestes textos, Lobato estabelecia o que deveria ser, para ele, o verdadeiro estilo nacional: o artista deveria retratar fielmente o mundo que o circunda, deveria desenvolver um estilo próprio preocupado com a nossa gente, e as nossas coisas, e assumir a sua individualidade, o que para Lobato, significava reconhecer sua nacionalidade.

A crítica de Lobato a Anita o colocou em posição de inimigo dos modernistas. A estratégia empregada por estes últimos para neutralizar a ação de Lobato sobre eles foi

Figueiredo, Ângelo Agostini, Parreiras e Pedro Américo têm suas obras referidas, seus retratos estampados nas páginas do Garnier, e seus nomes entronizados na grande galeria das artes nacionais. (DUTRA, 2005:115-116). Assim, acreditamos que uma consulta minuciosa às listas do Garnier possa contribuir para o estudo da relação entre arte e construção nacional na primeira República.

⁶ Este texto foi republicado na coletânea *Idéias de Jeca Tatu*, lançada por Lobato em 1919, com o título *Paranóia ou mistificação* pelo qual ficou mais conhecido.

transformá-lo no mais ferrenho conservador. Os modernistas fizeram de Lobato o símbolo maior de um passado que deveria ser enterrado, e se auto-proclamaram os fundadores da verdadeira arte nacional. Auto-representaram-se como uma espécie de divisor de águas e o movimento modernista como o momento fundante da história da arte brasileira. Em grande medida, os modernistas conseguiram conformar a memória construída sobre o movimento, pois os historiadores do modernismo trataram de dar continuidade a versão elaborada pelos próprios modernistas.

4. [Um] a nação entre tantas possíveis.

Na opinião de Sérgio Miceli (MICELI, 2003), o movimento modernista foi resultado das mudanças econômicas, sócio-demográficas e institucionais, derivadas da expansão do café e dos surtos de industrialização e urbanização. Nas primeiras décadas do século XX, progressivamente São Paulo foi se transformando em centro da arte renovada. A proeminência de São Paulo no cenário nacional, a partir dos avanços da produção cafeeira, tornou-se realidade. Assim, a vanguarda da produção artística nacional se deslocou do Rio de Janeiro para São Paulo instaurando, nesta cidade, um debate sobre as artes plásticas e criando um ambiente propício ao seu desenvolvimento. Grandes fortunas geradas pelo café possibilitaram o estabelecimento de um mercado de artes e fizeram surgir grandes colecionadores e mecenas. Estes estimulavam a produção artística ao encomendar obras para as suas coleções particulares e facilitavam as viagens e aprendizados dos artistas ao usar de seu prestígio para que estes últimos alcançassem financiamentos e bolsas para desenvolverem seus estudos no exterior. Assim, o movimento modernista paulista viabilizou-se como arte *nacional estrangeira*, nas palavras de Sérgio Miceli (MICELI, 2003), ao representar plasticamente experiências sociais até então inéditas elaboradas em chaves estilísticas novas e influenciadas pelas técnicas importadas.

Embora utilizassem técnicas e métodos importados da Europa aonde os seus principais protagonistas iam se aperfeiçoar, o modernismo, uma vez mais, colocou em pauta a idéia de (re) fundar a nação dando outro conteúdo as imagens que inaugurariam uma nova estética e uma outra visibilidade para a nacionalidade.

Na opinião de Mário de Andrade, o sentido da prática artística modernista deveria ser a de resgatar as marcas mais eloqüentes do jeito brasileiro de existir. A expectativa de criação de uma arte nacional foi reiteradamente enunciada pelas principais lideranças do movimento. Neste empenho de erigir novos marcos nacionais, os modernistas foram pouco a pouco apagando todo um passado artístico nacional e criando provas de invenção e de fundação da verdadeira arte nacional pelos participantes do movimento modernista paulista. Uma das mais bem sucedidas estratégias deste grupo foi, justamente, a criação da idéia de que a Semana de arte moderna de 22 foi um movimento isolado que nada devia ao desenvolvimento das artes plásticas e da literatura no Brasil do período anterior. Mas os modernistas fizeram ainda mais. Buscando estabelecer uma rigorosa distância entre eles e a literatura e as artes plásticas do período imperial e dos primeiros anos da República, os modernistas buscaram (re) inventar a arte nacional estabelecendo uma genealogia criativa em relação a mestres do passado colonial, entre eles, e como figura principal, Aleijadinho.

Foi assim que se estabeleceu o diálogo da obra de Mário de Andrade com Aleijadinho. A viagem modernista da “redescoberta” da arte mineira teve início com a visita de Mário de Andrade a Minas em 1919 da qual resultaram artigos publicados na *Revista do Brasil*. Nestes artigos Mário se refere à genialidade de Aleijadinho e a originalidade da arte mineira. Para o autor, Aleijadinho torna-se a figura do herói fundador da nacionalidade, como anota Guiomar de Grammont: *na antropofagia modernista, o Aleijadinho é o herói que, como um alquimista, promove a transubstanciação dos elementos; com o seu gênio plástico transforma a cultura de importações irregulares em algo próprio e inédito* (GRAMMONT, 2002:217).

Nesta viagem de descoberta da arte autenticamente brasileira, o papel de Mário de Andrade foi não só de um dos líderes do movimento modernista, mas também de um intelectual militante que, ao estreitar laços com o governo Vargas, nos anos 30, alimentou a hipótese de tornar institucionais as imagens artísticas da nação.

Embora o projeto elaborado por Mário de Andrade para o patrimônio histórico e artístico nacional não tenha sido plenamente vitorioso quando do estabelecimento em 1937 do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN), as obras de Aleijadinho e a produção mineira colonial se estabeleceram, definitivamente, como legítimos representantes de uma arte verdadeiramente nacional.

5. Uma possível conclusão: a institucionalização de uma imagem de nação:

O trabalho de institucionalização de uma verdadeira arte brasileira a partir da ação do SPHAN resultou, na opinião de Márcia Chuva, de uma inédita associação entre uma visão modernista das artes e a produção do chamado barroco mineiro (CHUVA, 2003:313). A consolidação de um pensamento acerca do patrimônio histórico e artístico nacional deu-se por meio da identificação dos gênios fundadores da arte nacional relacionada, pelos modernistas, com a arte barroca de Minas. A função primordial do SPHAN foi, segundo Chuva, dar concretude à nação, não somente revelando as riquezas artísticas nacionais desconhecidas da maior parte dos brasileiros, mas efetivamente constituindo essa materialidade. Desse modo, foi se delineando dentro do Serviço do Patrimônio Histórico, um mapa de possibilidades do que viria a se estabelecer como patrimônio histórico e artístico nacional. Neste mapa, a arte mineira do setecentos ganhou destaque, pois, na opinião dos técnicos do SPHAN, esta produção tornava o Brasil parte integrante da produção universal da arte ao mesmo tempo em que estabelecia as especificidades da arte nacional. Na opinião de Márcia Chuva, *a arquitetura [e a arte] colonial foi privilegiada não somente pela sua ancianidade (valor comumente partilhado no âmbito da preservação cultural no mundo*

ocidental), mas porque foram-lhe atribuídas características que, segundo as concepções modernistas, distinguem-na como primeiro momento de uma produção nacional (CHUVA, 2003:329). A “barroquização” da arte nacional pelos modernistas foi, sem dúvida, uma importante estratégia de consagração também para eles próprios. Na concepção modernista, a cronologia das artes nacionais se estruturava de maneira a que um primeiro momento da arte genuinamente nacional fosse identificada com o que se definiu como o barroco mineiro, um segundo momento foi marcado por uma estética importada e pela descaracterização da arte brasileira e, um terceiro momento, caracterizou-se pelo modernismo, período em que novamente se criava uma arte brasileira.

Desse modo, pode-se verificar que o movimento modernista, assim como outros anteriormente a ele, atuou no sentido de (re)fundar a nação a partir de novos princípios, da criação de outras imagens, de uma nova estética e de uma outra tradição. A diferença é que os modernistas foram mais hábeis neste processo e conseguiram tornar o que seria um projeto de nação possível, na imagem legítima, autorizada e institucional da arte nacional.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Ângela. *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, vol. 5, 1985.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Pintura de História e razão de estado: um estudo sobre a fundação da Nação Brasileira. *Portuguese Studies*, n. 22, 2006.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CARVALHO, José Murilo. Tiradentes: um herói para a República. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. SP: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 13, n. 38, 1998.

COLI, Jorge. Como estudar a arte brasileira do século XIX. In: MARTINS, Carlos (org.) *O Brasil redescoberto*. Ministério da Cultura, 1999.

COLI, Jorge. Depois do Império – as artes na primeira década da República Brasileira. *ArtCultura*, vol. 5, n. 3, 2003.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, v. 4, n. 7, 2003.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. *Rebeldes literários da República. História e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

FREITAS, Marcus Vinicius. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no Império de Pedro II*. BH: UFMG, 2002.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano*. [...] 2002. Tese (...) – USP.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, nº 1, 1988.

GUIMARÃES, Manoel Salgado. Expondo a História. Imagens construindo o passado. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 34, 2002.

KURY, Lorelay e SÁ, Magali Romero. Os três reinos da natureza. In: MARTINS, Carlos (org.) *O Brasil redescoberto*. Ministério da Cultura, 1999.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro*. SP: Companhia das Letras, 2003.

MOTA, Maria Aparecida Rezende. A escrita da nacionalidade na geração de 1870: o Brasil entre méritos e defeitos. *Anais do Museu Histórico Nacional*, n. 34, 2002.

NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. SP: Ática, 1996.

PASSIANI, Enio. *Na trilha do jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru: Edusc, 2003.

PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (org.) *História da arte no Brasil. Textos de síntese*. RJ: UFRJ, s.d.

PESAVENTO, Sandra. Este mundo de verdade das coisas de mentira: entre a arte e a história. *Estudos Históricos*, n. 30, 2002.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a primeira República. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, Arte e História, n. 30, 2002.

SIMAN, Lana Mara & FONSECA, Taís Nívia (orgs.). *Inaugurando a História e construindo a nação*. BH: Autêntica, 2001.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*. BH: UFMG, 2004.

VEJO, Tomas Perez. La pintura de historia y la invención de las naciones. *Locus*, Juiz de Fora, vol. 5, n. 1, pp. 139-159, 1999.

VEJO, Tomás Perez. Nacionalismo y imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramienta de análisis histórico”. In: AGUAYO, Fernando y ROCA, Lourdes (coords.) *Imágenes: investigación social*. México: Instituto Mora, 2005.

Recebido em: 31/10/2007

Aprovado em: 16/06/2008